

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las

vanguardias

nº5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida

cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

nº10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda



Contacto  
Comentarios  
Suscripción

Las muertes de las vanguardias

nº 4  
oct.2008  
semestral

Secciones y artículos [4. Afectos, conflictos, degradaciones]

De los barrios póstumos de las vanguardias: foro, museo, folklore  
Oscar Steimberg

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



Abstract

Después de su muerte, las vanguardias siguen en el mundo a través de sus operatorias. Mucho más que a través de su recuerdo, aunque los museos les otorguen primeros lugares en sus presentaciones de la Historia del Arte. Los procedimientos: fragmentaciones, autorreferencias, cambios de contexto, mezcla de niveles de lenguaje, pasaron a formar parte de los modos de producción y circulación artística y mediática en su conjunto. Y al menos de tres modos diferentes: el del museo, el de una folklorizaciónque atraviesa géneros y estilos y el de una insistencia en espacios de producción y de debate.



Palabras clave

vanguardias, museo, folklore, operatoria



Abstract en inglés

About the posthumous neighborhoods of the avant-garde: forum, museum, folklore

The avant-gardes still remain in the world through their operatories after its death. Much more than through its memory, although museums give them the best places in their History of Art shows. The procedures: fragmentations, self-references, context changes, mixing of language levels, begin to take part of the artistic production and circulation forms and media in general. By three different ways at least: the museum; a folklorization that goes through genders and styles, and an insistence in production and debate spaces.

## Palabras clave

avant-gardes, museum, folklore, operatory



## Texto integral

- 1 Si hubiera memoria eterna de las polémicas sobre la historia del arte, y esa memoria no desatendiera los matices que la definen en cada región, alguien recordaría cada tanto en Buenos Aires que una de las delimitaciones más útiles para la reflexión sobre desvío y continuidad en la producción artística ocurrió aquí, por los años 30 y 40, cuando Carlos Vega, definiendo el concepto de *proyección folklórica*, postuló para las mezclas entre arte "popular" y "culto" una condición en principio poco atractiva: la de su inevitabilidad (Vega, 1944).
- 2 Ya casi no cuesta, hoy, percibir esa contaminación mutua y permanente que ocurre no sólo entre el arte y la literatura definidos como tales, por un lado, y el folklore y la cultura masiva, por otro, sino también entre el arte de museo y lo que se propone como su rechazo, aun tratándose de una producción de vanguardia. Y especialmente para las vanguardias parecen desplegarse, en el tiempo póstumo de su legitimación o su evanescencia, unas posibilidades diferenciadas de insistencia histórica: la de la previsibilidad folklórica, la de la representatividad definida por la institución museística y la de la insistencia en los campos de la discusión, la circulación y la reformulación. El problema es que cada posibilidad puede coexistir naturalmente con las otras. Para considerar el tema habría que definir ese momento de opción.

### 1. La vanguardia como recuerdo

- 3 Llega un momento en que tratamos a los productos de la vanguardia como eso. Productos entre otros productos, los vemos en su coincidencia con el gusto de un momento anterior, o con varios, ahora apenas contradictorios entre sí. No podemos dejar de percibir que esos gustos, habiendo irrumpido como fructuosamente desviados, y se trató a veces de una fruición trágica, integraban, sin embargo, gustos de época que después serían convocados con un placer ya pequeño, ya previsible. Cuando costara ya recordar que en otro tiempo había sido un alivio sacarse de encima, gracias a esas irrupciones cuando estaban aún en su momento liminar y heroico, los constructos inerciales de un arte viejo, que ya no dejaba respirar insistiendo en los cánones de una tradición.
- 4 La historia, ya ordenadora y clasificadora también de las memorias de la pequeña experiencia, había indicado ya que aquellas rupturas de la costumbre, con sus recomienzos, habían ocurrido, y no hubieran podido no ocurrir, en cualquier zona cultural y en cualquier tradición artística. Casi siempre con el ornato de unos metadiscursos inolvidables, desplegados como extensión argumentativa del planteo conflictivo, polémico, bélico de una vanguardia. Y en otros casos, en fin, se habían quedado en promesas, pero también históricas, y con la posibilidad de una continuidad en el largo plazo al plantearse y desplegarse como el objetivo de una utopía. Con distintos énfasis, nunca sin ellos, desde la construcción laboriosa de cada desvío se había dicho que debía empezarse todo de nuevo, y unos rastros visuales u objetuales, unas formas que se sabían recientes aunque llevadas ya a la costumbre, certificaban de algún modo que el recommienzo había ocurrido.

### 2. Los énfasis de la vanguardia hablada

- 5 En cualquier caso, cuando esas novedades (y entonces esos recomienzos) ocurren en las vanguardias se articulan con metadiscursos verosíblemente circulables en cada contemporaneidad, o, más genéricamente, con contextos acompañantes que alcanzan a resignificar las configuraciones de la cultura y más específicamente del arte. Que se ilusionan y se enojan en relación con determinadas formas, con determinadas variables formales —que nunca empezaron por aparecer como formales—: que circularon de un lado a otro, siempre en el mismo sentido. Para este tema, parece conservar su poder descriptivo la fórmula de Hjemsløv: los pasajes fueron *de las formas del contenido a las formas de la expresión*. En los comienzos de cada vanguardia, no había sido así: unas operatorias formales terminaron en cada caso por tomar la escena, pero los temas y los objetivos sociales del trabajo artístico habían pasado por ser la preocupación dominante, o la única, de cada nuevo movimiento de ruptura; una implantación social del arte, con sus efectos, era lo que se había constituido en enemigo, y un nuevo emplazamiento se presentaba como la materia de

- la nueva fundación, en el tiempo del nacimiento de cada vanguardia. Las operatorias formales que constituyeron el hacer identificatorio de cada provocación vanguardista habían sido presentadas sólo como una herramienta por los nuevos fundadores, y constituían el signo de la falsedad y la torpeza de su aventura para los defensores de la Institución Artística.
- 6 Y sin embargo, siempre habrá ocasión de repetir una vez más esa fórmula que ya opera como habitual cierre de capítulo, cuando el tema son los rastros de las vanguardias pasadas: todas las utopías de las vanguardias han fracasado, pero han triunfado sus operatorias. Entre otros, lo registró con sorprendente énfasis antimediático Umberto Eco, al definir la "neotelevisión". Y abarcando un universo cultural más amplio y diverso y, en ese caso, con más registro de la complejidad del fenómeno, Tzvetan Todorov (Todorov, 1988).
  - 7 Pero ha ocurrido que al pasar a sus tiempos de asentamiento y despliegue (o sobrevida), esas operatorias, ya aligeradas de sus discursos acompañantes, presentaran ominosas mutaciones. Volviendo a una fórmula acuñada por Edoardo Sanguinetti en los '60, el "momento *moral*" de las vanguardias sería el de su metadiscurso temático y teleológico, y el "momento *cínico*" el de la expansión de las operatorias que, cuando triunfan, se incluyen, ya sin prólogos o genéricamente en silencio, en distintos campos de la práctica artística y extraartística (Sanguinetti, 1972). Hoy habría que llamar ético al momento al que se llamaba moral, porque ya no se trata de comprometerse con unos mandamientos sino con unas operatorias, e hipócrita al momento que se llamaba cínico, porque no es fácil confundir ya encubrimiento (hipócrita) con mostración (la de los cínicos) del propio desvío. Son (toda época tiene algo de bueno, también ésta) tiempos de unos nuevos saberes en relación con unas operatorias ahora semovientes, plurales, productoras de sentido en el nivel del conjunto de los dispositivos del estilo de época de la autorreferencia.

### 3. Los carriles del museo y el folklore; el foro y su procesabilidad

- 8 Ahora bien: también ocurren novedades y cambios en las artes populares, en la cultura masiva, en las distintas formas del folklore (en el concepto contemporáneo que excede el de los géneros de la oralidad y es abarcativo de objetos y desempeños con diversos emplazamientos sociales) (Lévi-Strauss, 1958; Schaeffer, 1995).
- 9 Allí también ocurren cambios, sólo que ocurren de otra manera: no van acompañados de un proyecto que se presente como pieza autónoma, no tienen metadiscurso que los justifique. Pueden ser acompañados por una campaña publicitaria que habla de otra cosa... a veces ni siquiera por eso.
- 10 En relación con los cambios que ocurren en la cultura popular y masiva, lo que aparece tematizado en sus metadiscursos es la entrada de una novedad del afuera. Podría plantearse aquí, una vez más, (en un sentido ya fuertemente implantado en las historias recientes del arte y de las instituciones que se le refieren) una oposición entre autorreferencia y heterorreferencia. Los cambios y los recomienzos de las vanguardias son dentro del arte, y especialmente en su metadiscurso, autorreferenciales. *Venimos a hacer esto, que puede ser claramente descrito en su novedad y viene a diferenciarse de lo que se está haciendo en este campo que desgraciadamente nos une*, dice el artista de vanguardia haciendo referencia a ese trabajo, a esa producción, a sus modos, a sus recursos, a sus contextos habituales. Como no soporta ya más los diálogos enrarecidos por el aire del museo, se autorrefiere. Y su autorreferencia, en el momento fundacional, no deja de proponer un orden propio, desde una "creación discrecional de la no – discrecionalidad" que se propondrá conteniendo, otra vez, "el surgimiento causal del orden" (Luhmann, 2005). En cambio, los cambios que ocurren en las artes populares o masivas ocurren en términos de una ocupación de la escena por parte de algo de lo que el arte habla, y que es externo a él. En las letras de tango –uno de los géneros que más ha solido transitar el camino de las mezclas entre arte popular y culto, y entre la acentuación expresiva y la referencial–, el mantenimiento de la pertenencia genérica dependerá del respeto por un límite del juego poético; y la representación de una subjetividad en trance de escritura deberá ocupar el centro de la escena, aunque se desplieguen mutaciones, también, en el manejo del léxico, de las imágenes o de los ritmos. La novedad legalizada por el género será la del tratamiento de un afuera social, o de un adentro psicológico que es tan externo a los juegos del lenguaje como ese afuera. Aunque la instancia de la letra no deje de interponerse entre el concepto a poetizar y el canon que debe contenerlo... En ese vacilar de la expresión podrá irrumpir la apelación a las operatorias de la vanguardia; pero se tratará de una vanguardia convocada como un insumo para las insistencias de la producción folklórica. Siguiendo con el ejemplo del tango: el surrealismo entra en sus letras en los 40 (señaladamente, en las de Homero Expósito) para insistir con los motivos temáticos del tango canción (abandono, memoria desesperanzada), cuando el lenguaje del tango de los 20 y los 30 no podía ser mantenido ya por unos productores y un público apartados ya tanto de un folklore elegíaco con decires campesinos como de una ficción urbana pegada a representaciones de la confrontación masculina ya caídas de una escena social en crisis (de un lado de aquellos pasados Pascual Contursi, del otro Enrique Santos Discépolo).

- 11 La importación de imágenes y construcciones de sentido de las vanguardias no es acompañada por un metadiscurso que guarde la moral de la ruptura: no se presenta como la escritura de un tango revolucionario sino, calladamente, de un tango mejor, y tampoco se instala como avance artístico. De acuerdo con la argumentación de sus glosas, será mejor por ser más real, más verdadera: ahí estará su –circumspecta– novedad. Y no es que en el tango no puedan ocurrir rupturas antifolkloricas: la música de Piazzola tiene un momento de ruptura vanguardista –con rupturas de género y de estilo– que mantiene sus efectos de apartamiento con respecto a esos moldes, hasta que queda integrada a una memoria cultural y empieza a alimentar otras producciones.
- 12 Las dos vías regias de la resocialización de los desvíos vanguardistas son, tal como en el relato del sueño, la museificación y la folklorización. Creo que es pertinente la comparación con los procedimientos de narrativización con que entra en la conversación, o en más amplias instancias de la circulación cultural: a pesar de la opción deliberada o azarosa entre tiempo del desvío y tiempo de la normalización comunicativa. Por un lado el ascenso a jerarquizadas configuraciones culturales, que implantan en las imágenes oníricas los prestigios de la historia o, más específicamente, de la Historia del Arte, y por otro, pero no opuestamente, el descenso a su inclusión en relatos que todos cuentan, y que tienen la vigencia social del refrán o el dicho popular. En los dos carriles de la resocialización de la producción de vanguardia esperan los textos configuradores de una segunda memoria social: el metadiscurso del museo y los estribillos del folklore

#### 4. Seguir en la vanguardia

- 13 ¿Pueden, los productos de la vanguardia, insistir sin folklorizarse ni ingresar al museo? Aquella delimitación de Sanguinetti entre el momento moral y el momento cínico del proyecto y el derrotero vanguardista separaba el antes y el después de la conversión de la obra en producto para la circulación (para la oferta y la demanda); como cualquier obra de galería, en términos de un producto de género y estilo previsibles. Pero ¿puede eso no ocurrir? La posibilidad ha suscitado hondas dudas en las últimas décadas, acerca de si las vanguardias tienen posibilidades de sobrevivir como tales después de su momento de emergencia o de revivir. Gianni Vattimo decía (Vattimo, 1989), en relación con el conflicto entre vanguardia y memoria, que no puede haber ya un recommienzo como el de las vanguardias históricas, porque para pedir que algo empiece de nuevo hay que poder olvidar lo anterior. Cita a Nietzsche cuando hablaba de una Ciudad del Olvido, y ve a Heidegger apartarse especialmente de Nietzsche cuando despliega los territorios del rememorar: el arte contemporáneo, dice Vattimo, puede prescindir de la rememoración. Pero ya no podría entonces replantearse una utopía como la utopía dadaísta o como la utopía futurista. Y en la parte menos trágica de su texto dice que en el arte contemporáneo habría una creatividad que *no tiene necesidad de olvido*.
- 14 La vanguardia como ruptura y refundación se va volviendo progresivamente indecible a lo largo del siglo XX, junto con su articulación política radical, la de los picos del surrealismo *al servicio de la Revolución* o de la mirada al frente del Marinetti de la era fascista. El motivo del recommienzo, necesitado del personaje del artista misional con una destreza – herramienta, empieza a perder hasta el lugar de su muerte. Fue difícil volver a decir, ya después de 1918, que la guerra era la higiene del mundo.
- 15 En cualquier caso, el tema de la posibilidad de un recommienzo radical empieza, si no a morir, al menos a borrararse en el discurso. Ya se trata de imágenes que sólo fragmentariamente pueden decirse, o que hasta como sueños fracasan. En definitiva, habrá caído la fe en los poderes de la deliberación. Todos los sueños deliberados serán como el de un cierto tigre borgiano, ese que se aparecía "disecado y endeble", cuando Borges quería soñarlo a propósito: ni tigre era, "tiraba a perro o a pájaro". Les pasó a todos: hasta a los partidos políticos, que desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha, terminaron hablando de cosas cercanas, de objetivos que podrían estar ahí. En lugar de los vocativos enseñados en la camaradería, el compañerismo o la correligión, que cada corriente política había elegido para llamar a los propios, terminaron, se sabe, hablando a "la gente", degradación general de la identidad. En ese contexto es que Vattimo habla, entonces, de una nueva creatividad. De la que dirá que no tiene necesidad de olvido o, en otros momentos, que ha perdido la posibilidad de creer que el olvido sea posible, o que un absoluto recommienzo lo sea. Ese recommienzo que sin olvido deberá soportar la presión legitimada de la costumbre, pareciéndose a las series conocidas de la cultura y alejándose de los modos establecidos de la confrontación.
- 16 De un polo al otro, estaríamos hablando de fenómenos como el de los modos de la vanguardia por un lado, los del arte popular y masivo por el otro; pero sólo como acentuaciones, y con crecientes costumbres de articulación. En el Borges evocativo de "Para las seis cuerdas", habrá, de todos modos, mucha vanguardia. Hasta en Juan Caruso, letrista de tangos de sencillo léxico, que Borges rechazará por canzonetístico, debía haberla. Porque hacía mucho tiempo entonces que ya no había folklore puro, ni arte culto que no estuviera lleno de arte popular. Además de recordar el carácter permanente de las mezclas entre folklore y arte culto, Carlos Vega pedía que se dejara

- de pensar en la posibilidad de un folklore auténtico (después sus discípulos no le harían caso) porque, decía, cualquier producto folclórico con el que se entrase en contacto seguramente sería el resultado de idas y vueltas, de cruzamientos y separaciones entre arte culto y arte popular, entre arte sagrado y arte profano. Después los discípulos seguirían hablando, como Augusto Raúl Cortazar, de *proyección folclórica*, pero apartándose del precursor: Cortazar al diferenciar a aquel que *respetaba la esencia* de eso en lo cual se estaba inspirando y ese otro, en cambio, indiferente a ella (Cortazar, 1970).
- 17 Podría decirse que este mundo contemporáneo optó por darle la razón a Vega, y que en eso, al menos, hizo bien. Reconociendo maneras nunca equilibradas, a veces aparentemente sincréticas de articularse, o mezclarse, los modos de la búsqueda.
- 18 El sentido resultará de una anáfora creada nunca del todo voluntariamente, y que por otra parte va a producir un efecto no previsto en el sentido de lo que ya estaba en la obra. En la definición de Souriau "el arte es la dialéctica de la promoción anafórica" y si es así, se podría pensar que un cierto tipo de vanguardia existirá siempre, como manifestación extrema del modo de promoción anafórica de toda obra de arte, que en cada momento de su crecimiento retrabaja y niega un contexto de obra previo, circulante y móvil (Souriau, 1965).
- 19 Se podría pensar que en este momento el estilo de época insiste en una obra de arte que oscila entre dos momentos constitutivos: el de la remisión a sí misma y el del contacto con un entorno que no le permite terminar de nombrarse en esa remisión. Uno es autorreferente y el otro heterorreferente y la alternancia es parte de la condición de cada uno.
- 20 Jean-Marie Schaeffer y François Flahaut, en un trabajo conjunto sobre el estatuto de la creación en el arte contemporáneo (Flahaut y Schaeffer, 1997) señalan la paradoja artísticomediática constituida por el nuevo modo de nombrar producciones artísticas complejas y fugaces, como las *performances*: principalmente, y a veces casi únicamente, con el nombre del artista. La condición de etapa subsiguiente con respecto a la *de la muerte del autor* en la teoría contemporánea del arte podría llevar, en la de la performance generalizada, al registro de una relación de negación, o impugnación, o desmontaje entre la de la "muerte del autor" y la de su retorno.
- 21 Pero se trató de un retorno autoirónico. Las intrusiones del autor en su obra pasaron a investir, aceptado el lugar del azar en su creación, los significados de un contexto sin destino, lo que no quiere decir sin valor. Cada recommienzo exige hoy, también, la definición de un concepto propio de recommienzo. El autor debe construir su personaje en tanto tal, y al mismo tiempo mostrar que reconoce su imposibilidad de cumplir con ese rol. Su desempeño será reconocido como serio en la medida en que acepte payasear. El payaso, como artista, existe en su transcurrir, no en un cierre de obra; el arte y lo cómico se niegan al cierre y a la síntesis.

5. De los diversos destinos de la integración

- 22 El cierre de la obra de vanguardia se da fuera de ella, en el escándalo de la integración. Salvo, únicamente, cuando una conciencia anafórica toma sus motivos y prueba a operar con ellos de nuevo, por fuera de las censuras reductoras de la previsibilidad del folklore (Jakobson) y de los emplazamientos filológicos del museo. Con sus espacios de repetición, incluyente y enrasadora: el museo y el folklore. En la operación de inclusión en el Museo, la legitimación se exhibe también urgentemente como tal. Una cita:
- “Creo que tenemos derecho a preguntarnos si el papel del museo (...) no se sitúa simplemente allí: no en las responsabilidades pedagógicas vinculadas a la defensa del patrimonio (término que ha tomado una extensión tal que puede incluir tanto las obras de los maestros como el folclor que empieza con los abuelos, las antigüedades no autóctonas, los testimonios del "arte-mundial", tanto del pasado como del presente), sino en la legitimación acelerada del objeto, sea cual sea, que consiste *in fine* en reconocerle la función tautológica y sin embargo imperativa *de que el objeto rinde al museo*” (Guidieri, 1997).
- 23 Cuando la folklorización o la museificación se cumplen, el recuerdo de las vanguardias se organiza dentro de esos dos dispositivos de previsibilización de la cultura. De las vanguardias se eligen la fragmentación exhibida, las mezclas de géneros, la autoironía, la recontextualización (en los Espacios del Arte, de objetos no definidos como artísticos, y en los medios, de motivos de un género trasladados a otro, como los elementos ficcionales tomados por los géneros informativos y viceversa),. Pero no se toman los discursos programáticos acompañantes.

6. Y sin embargo: un nuevo foro, unas nuevas insistencias de la confrontación

- 24 Se ha dicho que esta sería una época de "artistas sin arte" y las obras de arte "reliquias banales". Si la ausencia de arte se debe a la de parámetros estables para la

identificación de la obra como tal, queda clara la importancia de la apelación al recurso de focalizar, así sea irónicamente, al operador, sujeto de articulaciones constantes entre variantes de género y estilo. Esas operaciones por las que unos textos reconocidos o no como artísticos (pueden pertenecer a la ficción tanto como a la información o al discurso político o al de la ciencia) se vuelven sobre sus propias operaciones de producción y articulación intertextual, como ocurre en distintas definiciones de la función poética (Jakobson) o del arte (Souriau). Pero ahora la vuelta de la obra sobre sí misma no se despliega solamente en el lenguaje de un arte o un género artístico sino también en sus discursos acompañantes y en la escena de exhibición.

- 25 En los medios compiten, pero también se articulan, desvío y disciplinamiento. Pero ha ocurrido que algunas novedades de los géneros masivos fueran unas veces el correlato, y otras la inversión, de las de la vanguardia en las Artes socialmente definidas como tales (Todorov, 1988) aunque las rupturas vanguardistas se hayan presentado originariamente como desórdenes promovidos *en* un arte, con acciones hacia adentro y hacia afuera de él. En cambio, si se toma como folklórico aquello que en una cultura circula como de producción propia y emblemática, más allá de la oposición entre lo anónimo y lo autoral, puede señalarse que las novedades del folklore vienen del contexto y vuelven a él como pregunta o provocación, asentados en un arte que mantiene su orden. Paradójicamente, la vanguardia muestra la nueva vida del arte en la condición humorística (del pastiche, de la autorreferencia) de cada nuevo hacer. En las grandes salas de recibo de unos espacios intermedios (las galerías con público más amplio, los museos privados con vida pública más informada), algunas de sus extensiones esperan hoy su momento de ingreso a la catalogación parpadeante de los blogs. Que son, por momentos, *sólo* foro, aunque un foro en el que el objetivo no parece ser ya ganar en la confrontación, tampoco permanecer inacabablemente en escena ni convencer al otro, sino convocar la emergencia de una novedad que será resultado de un juego. Que en ausencia de un contexto con linealidades históricas no ocultará, en cada caso, su condición agónica. Habrá futuro, pero no *propio*.
- 26 Y el proceso de desvinculación con respecto al componente utópico que se da en las operatorias que insisten, pero ya sin discurso aglutinante, desde las vanguardia, se dará también en los medios, y en la crítica y su teoría: en las folklorizaciones mediáticas de esas operatorias, contra la ilusión de unas finales epifanías de la razón o del deseo; y en las nuevas teorías del arte, contra la estética especulativa inclinada sobre la posibilidad del registro en la obra de valores constantes.
- 27 Aquí el ejemplo de un juego intergenérico, uno de los procedimientos con que las vanguardias históricas intentaron apartarse de la previsibilidad de los moldes textuales, en la línea del *romanticismo otro*, no el de la intimidad desatada ni el torrente expresivo sino el de la *poesía de conjunto* de Friedrich Schlegel, como recurso –ahora explícito y enunciado para grandes públicos- de la búsqueda estética: "Traté de llegar a un estilo que calificaría de punk soul", fue una de las respuestas de Lou Reed, "ícono rock" según la calificación de *Le Nouvel Observateur*, en un reportaje del diario con motivo del pasaje al film, en 2008, de "Berlín" (1973) (Armanet, 2008). Y en relación con lo específicamente instrumental: "Yo quise encontrar un juego de guitarra que no estuviera fundado sobre el blues". Presencias y ausencias de género; puestas en fase de género y dispositivo. Que pueden llegar incluso, en su juego mutuo, a confiar, otra vez, sus novedades a la palabra. Sólo que, ahora, sin anticipar su decurso ni cerrar su proposición.

## Bibliografía

Armanet, F. (2008), "Berlín, 2008" , reportaje a Lou Reed, Le Nouvel Observateur, N° 2264, Paris, 27/3 al 2/4 de 2008

Cortazar, A.R. (1970), Poesía gauchesca, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Flahaut, F. y Schaeffer, J.-M. (1997), « Presentation », en Communications, N° 64, Paris, Seuil.

Guidieri, R. (1997), "Lo imaginario del museo", "Museofilia" y "La estetización generalizada", en El museo y sus fetiches, ed. cast. Madrid, Tecnos.

Lévi-Strauss, C. (1958), «Anthropologie et folklore», en Anthropologie Structurale, Paris, Plon..

Luhmann, N. (2005) , "Percepción y comunicación: la reproducción de formas" y "Autodescripciones" en El arte de la sociedad, México, Herder.

Sanguinetti, E. (1972), Ideologia e linguagem, trad. port. Porto, Portugalense..

Schaeffer, J.-M. (1996), Les celibataires de l'art, Paris, Gallimard.

Souriau, E. (1965), "El arte y las artes", en La correspondencia de las artes, ed. cast. México, Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (1988), "El origen de los géneros", en AA.VV., Teoría de los géneros literarios, ed. cast. Madrid, Arco/Libros.

Vattimo, G. (1989), ed. cast. "Dimensiones del olvido", en AA.VV., Usos del olvido, Buenos Aires, Nueva Visión.



Autor/es

**Oscar Steimberg** es semiólogo y escritor. Profesor consulto, Universidad de Buenos Aires. Profesor y Secretario de Asuntos Académicos, IUNA. Vicepresidente de la Asociación Argentina de Semiótica y ex vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros sobre temas comunicacionales se cuentan *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"*; *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa, y *Semiótica de los medios masivos - El pasaje a los medios de los géneros populares*, *El pretexto del sueño*, *El volver de las imágenes* (comp. con O. Traversa y Marita Soto) y, en prensa, *Transposiciones*.

[o.steimberg@iuna.com.ar](mailto:o.steimberg@iuna.com.ar), [steimbergoscar@gmail.com](mailto:steimbergoscar@gmail.com)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>  
**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar